

COMPTES RENDUS

Editions de l'E.H.E.S.S. | *L'Homme*

2011/2 - n°198-199
pages 367 à 460

ISSN 0439-4216

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-l-homme-2011-2-page-367.htm>

Pour citer cet article :

« Comptes rendus » ,
L'Homme, 2011/2 n°198-199, p. 367-460.

Distribution électronique Cairn.info pour Editions de l'E.H.E.S.S..

© Editions de l'E.H.E.S.S.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le Chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala

Paris, CNRS Éd., 2008, 383 p., bibl., discogr., filmogr., gloss., ill., fig. [cédérom encarté].

LE "CHANT DES SERPENTS" étudié par l'ethnomusicologue Christine Guillebaud désigne un ensemble d'activités consacrées aux divinités serpents qui, peuplant les jardins où de petits sanctuaires en plein air leur sont dédiés, font partie de l'univers familial des habitants du Kerala. Les acteurs en sont d'une part des musiciens itinérants de basse caste qui pratiquent différents rituels, de l'autre des familles de plus haute caste qui rémunèrent les premiers et bénéficient de leur intervention. En 1999-2000, l'auteure a enquêté dans le tiers nord du district de Thrissur (Kerala) suivant des chanteuses au porte à porte, assistant aux rituels dans les maisons et dans les temples¹, pénétrant dans les studios où sont conviés les musiciens par la radio publique locale et où ils deviennent un objet d'étude pour les musicologues du cru. Elle y a plus particulièrement observé trois groupes de musiciens, appartenant certes à des castes et nommés comme tels, mais étant surtout identifiés comme des pratiquants de rituels en fonction du type d'activité qu'ils peuvent accomplir.

Les Pulḷuvan sont des spécialistes des divinités serpents ; celles-ci exigent d'être honorées car elles peuvent avoir une influence maléfique ; l'intervention des musiciens a donc pour but de les rendre favorables aux familles chez qui elles s'abritent. La pratique musicale des Pulḷuvan consiste, pour l'essentiel, à chanter un répertoire spécifique et à jouer d'instruments particuliers, soit en se proposant au porte à porte, soit en répondant à une demande de cérémonie de la part de familles appartenant à des castes de plus haut statut. Les Maṇṇān, quant à eux, sont considérés comme une caste de blanchisseurs qui débarrassent les plus hautes castes des impuretés rituelles les ayant contaminées.

En réalité, cette tâche est plutôt assignée aux femmes, la musique étant assurée par les hommes qui sont notamment les maîtres d'œuvre de rituels domestiques aux divinités Bhagavati et Viṣṇumāya. Les Pāṇan, enfin, forment une caste de vanniers, d'exorcistes et de devins. Ils sont spécialistes d'instruments d'origine tamoule et se caractérisent par leur capacité à jouer des répertoires divers : chants de réveil, musiques carnatiques, musiques pour les chrétiens ou les musulmans.

Pour tous ces musiciens itinérants, la mobilité est indissolublement liée aux relations qu'ils entretiennent avec ceux qui sont susceptibles de les rétribuer : ils doivent se déplacer chez leurs « patrons », soit pour leur faire une offre de service, soit pour célébrer un rituel qui leur a été commandé. La recherche conduite par Christine Guillebaud vise à comprendre comment se tissent les réseaux sociaux autour de la musique et les processus par lesquels celle-ci se transforme selon les contextes de performance. Ce qu'elle souligne d'emblée est qu'il faut, dans ces conditions, considérer la musique comme un « objet mouvant dont les codes se trouvent sans cesse redéfinis » (p. 11), un objet dont les caractéristiques demeurent stables mais qui peut prendre, grâce à la liberté de combinaison dont jouissent les interprètes, des formes extrêmement variées ; une pratique qui doit être considérée par ceux qui en sont destinataires comme bénéfique sans que cela ôte au musicien la liberté de rechercher la beauté esthétique selon ses propres critères. La plasticité et la variabilité de ces musiques les rendent presque insaisissables pour les musicologues kéralais qui ont

1. Ce dont rend compte en détail et de manière fort vivante le cédérom qui accompagne le livre.

tendance à vouloir les appréhender avec les outils de la musique carnatique en ignorant les terminologies et les théories employées par les musiciens (et dont l'intelligibilité ne dépasse parfois pas les limites d'une famille). C'est aussi pour surmonter cette aporie musicologique que Christine Guillebaud a voulu considérer la pratique musicale du point de vue des musiciens et de leurs commanditaires. Cette approche permet de mettre en lumière au moins deux dimensions importantes de la musique telle qu'elle opère dans la société du Kerala : elle intervient dans une activité de service au cours de laquelle sont combinés, de manière indissociable, des éléments sonores et des éléments visuels.

Premier type de service : l'intervention au porte à porte proposée par les femmes pulluvan qui chantent et jouent d'un pot musical *kuṭam*² au seuil des maisons. La musicienne doit d'abord obtenir l'accord des destinataires du service, des femmes en général ; elle doit donc faire preuve de diplomatie, de conviction et d'humour dans son abord. Une fois le consentement acquis, elle se tient sur le seuil et interprète des distiques entrecoupés de phrases rythmiques jouées sur le *kuṭam* ; si les textes, bien que personnalisés à chaque fois, sont presque toujours identiques, les combinaisons textes-mélodies-cycles rythmiques sont choisies sur le moment et varient considérablement. L'intervention de la musicienne a pour but de protéger des maux causés par les « mauvaises paroles », notamment à l'égard d'un enfant, et de soigner les tourments qui en découlent. Elle vise à assurer la prospérité de la famille en rendant hommage aux divinités serpents, à évacuer le risque par la performance, mais ne peut être efficace que dans une relation don (musique)/contre-don (rétribution en argent et en nature). Second type de service : l'action rituelle pour les divinités familiales qui est, cette fois, requise et que pratiquent en suivant une structure semblable aussi bien les Pulluvan (*pāmpin tullal* : « tremblement, agitation des serpents ») que les Maṇṇān (*Bhagavati*

pāṭṭu, *Viṣṇumāya pāṭṭu*, chant de Bhagavati et de Viṣṇumāya). La caractéristique principale de cette activité est la combinaison de musique et de dessin au sol *kaḷam*. Dans leur pluridimensionalité, ces rituels constituent des occasions où se noue une interdépendance entre des familles, des individus, des divinités, des sons et des images. Deux autorités s'y trouvent associées en dépit des différences de caste : le chef de la famille commanditaire et le chef de la famille de musiciens dessinateurs pulluvan. Ce dernier agit non seulement comme un spécialiste mais aussi comme l'organisateur de la cérémonie dont il sait les règles d'ordonnancement quand le « patron » les ignore ou en méconnaît les détails, double rôle capital puisque le bon déroulement du rituel garantit au « patron » un bénéfice en termes de prospérité. Troisième type, enfin, les chants de réveil pratiqués par les Pāṇan qui doivent, durant le mois du Cancer, venir à l'improviste réveiller au milieu de la nuit des familles et entonner une suite de chants qui, ici encore, ont pour vocation d'écarter le malheur et de traiter les maux par la qualité même du son prodigué.

La description et l'analyse de ces rituels que propose Christine Guillebaud soulignent à quel point la musique y est en réalité inextricablement mêlée au visuel et au spatial, et qu'il n'est pas possible de l'appréhender isolément. En eux-mêmes, les instruments ont des propriétés formelles qui leur permettent de représenter une divinité (comme le luth maṇṇān *nantuni*, véritable manifestation sonore et visuelle d'une déesse), voire la musique dans son ensemble. Dans le rituel, l'instrument joue des rôles multiples, comme émetteur de musique mais aussi comme icône et symbole ; ses différentes potentialités

2. Récipient recouvert d'une peau, auquel est attachée une corde reliée à son autre extrémité à un cylindre de bambou embouché sur une planchette maintenue par la cuisse ou le genou de l'instrumentiste ; le son est produit par l'attaque à l'aide d'un gros plectre de la corde dont la tension est variable.

peuvent être activées ou désactivées selon les moments. La combinaison du sonore et du visuel s'organise dans des espaces, notamment ceux des temples³, délimités et hiérarchisés ; plusieurs orchestres, de statuts différents y interviennent en des points distincts. Il en résulte que des formes sonores multiples s'y trouvent mêlées, indépendantes les unes des autres, ne constituant pas une polyphonie coordonnée mais plutôt un environnement sonore à logique spatiale-rituelle. Mais c'est sans doute dans l'association de la musique et du dessin au sol *kaḷam* que se dévoile le mieux l'indissolubilité du sonore et du visuel dans ces rituels kéralais, parce que les savoirs musicaux et graphiques y appartiennent à un même ordre de pratique, qu'ils sont pensés de manière conjointe. Un principe déterminant les englobe : la variabilité des formes qui permet de concilier le rigorisme rituel et la liberté esthétique. Les « officiants » ne sont pas seulement des musiciens-dessinateurs détenteurs de formules à reproduire lors de chaque rituel, ils sont aussi des artistes qui recherchent la variété et la beauté, d'autant plus que la beauté est nécessaire à l'efficacité du rituel.

Les pratiques musicales étudiées par Christine Guillebaud se perpétuent et évoluent dans l'interaction régulière entre les musiciens et ceux qui acceptent ou demandent leur service ; c'est dans cette relation qu'elles prennent leur sens, à la fois religieux et esthétique. La musique, on l'a vu, n'y peut être coupée des gestes, des images, des espaces par et dans lesquels elle existe. Pourtant, elle est aussi enregistrée et diffusée par la radio et, comme dans beaucoup d'autres sociétés, la radio transforme la musique et impose des logiques qui n'ont plus guère à voir avec la production musicale originelle. De ce point de vue, il convient de définir un genre musical kéralais, ce qui suppose de ranger sous une même catégorie des formes et des pratiques hétérogènes sans tenir compte de la manière dont les musiciens pensent leur art. Les actions rituelles sont réduites à leur dimension purement sonore, elle-même

refaçonnée par l'enregistrement de studio dans les temps assignés aux émissions. La diffusion radiophonique permet à des auditoires nombreux (y compris aux musiciens qui ne se connaissent pas et ne savent pas comment jouent leurs « confrères ») de découvrir ces musiques mais sous des formes distordues, disloquées et réifiées. En outre, les musicologues formés à la musique carnatique, qui sont souvent aussi des musiciens et des employés de la radio, reprennent et interprètent certains répertoires selon leurs canons, contribuant davantage encore à les transformer et les disjoindre de leurs contextes habituels.

Si la transformation des formes musicales qu'entraîne la production radiophonique est un phénomène connu et analysé dans nombre de pays, Christine Guillebaud montre, qu'au Kerala, il a des implications en ce qui concerne la connaissance et la compréhension des activités nécessitant de la musique. Par contraste, le *Chant des serpents* apporte une information considérable sur des pratiques musicales mal connues, à partir d'une approche qui permet de mieux les saisir dans les conceptions qu'en ont les musiciens. Cette approche, au surplus, confirme sur la base de l'exemple kéralais que la musique ne peut être isolée de l'ensemble des pratiques, rituelles ou sociales, auquel elle est mêlée, même si ses systèmes et ses caractéristiques intrinsèques peuvent et doivent être analysés comme tels en un moment du parcours de recherche. Ici, le visuel et le sonore opèrent de concert, mais la stabilité des conceptions n'entraîne aucunement la répétition des formes interprétées et la beauté que l'artiste recherche apparaît comme une catégorie qui conditionne l'efficacité rituelle. En dépit d'une structure labyrinthique qui ne facilite pas toujours la lecture, le *Chant des serpents* offre ainsi une contribution importante, non seulement à la connaissance des musiques de l'Inde, mais aussi à la réflexion sur la pratique de

3. Par exemple, celui du temple aux serpents de Mannarasala.

l'ethnomusicologie. Sur un dernier point encore, évoquons le rythme, car ce qu'écrit Christine Guillebaud à propos de la manière dont il traverse la musique, l'image et le temps cérémoniel renvoie à l'une des hypothèses les plus stimulantes formulées par le musicologue Jean Molino quant à la nécessité de l'appréhender dans son autonomie : « Les relations du rythme et de la musique ne doivent donc pas être envisagées comme des relations de dépen-

dance entre la musique et un de ses paramètres mais comme les relations de deux "familles" unies par de multiples réseaux enchevêtrés »⁴.

Denis-Constant Martin

4. Jean Molino, *Le Singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud/Paris, INA, 2009 : 407.

Nalini Balbir & Georges-Jean Pinault, eds
Penser, dire et représenter l'animal dans le monde indien
 Paris, Librairie Honoré Champion, 2009, 927 p., ill., index (« Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences historiques et philologiques » 345).

TOUT VIENT À POINT à qui sait attendre : le présent volume n'est autre que les actes d'un colloque qui s'est tenu à Paris du 25 au 28 mars... 2002 ! Il est vrai que de nombreuses communications, sur un total de trente, ont été retravaillées, précisées, augmentées (trop parfois).

L'« Introduction » de Nalini Balbir et Georges-Jean Pinault (pp. 7-18) consiste en une mise en perspective éclairante et bien documentée de l'émergence en tant qu'« objet historique » (p. 9) des animaux (pluriel préférable au singulier du titre) dans leurs relations avec les humains, suivie d'une présentation synthétique du contenu du livre.

Cinq « Vues d'ensemble » forment la première partie du volume. Dans le premier texte (« Penser les êtres – plantes et animaux – “à l'indienne” », pp. 21-45), Jan E. M. Houben procède à la critique du livre de Francis Zimmermann, *La Jungle et le fumet des viandes. Un thème écologique dans la médecine hindoue*¹. On se souvient qu'à la question de savoir pourquoi l'Europe, à la

différence de l'Inde, avait développé la botanique et la zoologie, Zimmermann avait répondu en invoquant des « styles de pensée » différents, reposant, pour la première, sur un principe de hiérarchie et de continuité, et, pour la seconde, sur une « échelle des êtres » de nature juridique. Contestant cette vision, Houben reproche à Zimmermann des conclusions « basées sur une sélection trop limitée de textes pertinents » (p. 32), des données « trop unilatérales » (p. 34) et une explication cherchée « dans la mauvaise direction » (*id.*), enfin d'avoir « négligé le moyen de communication [prose en Occident, poésie en Inde] comme facteur intimement corrélié aux contrastes [entre savoir européen et savoir indien] qui l'intéressent » (p. 38). Cela dit, Jan Houben n'ouvre pas d'autre voie, du moins en des termes compréhensibles pour les non-indianistes.

1. Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales-Gallimard-Le Seuil, 1982.